

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

FIGURE DE L'ARTISTE EN NARRATEUR : PRATIQUE PROCESSUELLE DE L'ÉCRITURE
EN ARTS VISUELS, DISTANCE CRITIQUE DE L'IMAGE ET EXPLORATION D'UNE
DÉMARCHE D'ARCHIVAGE-COLLAGE DE RÉCITS FRAGMENTAIRES

MÉMOIRE-CRÉATION
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR
VÉRONIQUE BÉLAND

OCTOBRE 2010

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Mario Côté qui, par sa sensibilité et la générosité de son suivi, m'a permis de renforcer cet espace de réflexion et de création.

Je remercie Alain Fleischer de m'avoir appris, sans le savoir, à accorder ma parole au flux de ma pensée. Je remercie également Nicole Gingras d'avoir su intensifier la sonorité de mon réel, soudainement. Merci à Catherine Tremblay de s'être fait si souvent prendre pour moi (et inversement), renouvelant ainsi la grammaire du singulier.

Je remercie infiniment Martin Messier pour sa contribution au projet d'exposition *Comme une chorale de voix dans la tête (ou quelque chose comme ça)*, présenté à la galerie Les Territoires du 23 septembre au 9 octobre 2010. Merci pour toutes ces choses devenues impossibles à dénombrer, les petites comme les grandes.

Je souhaite aussi remercier ma chorale de voix fantômes : Crystelle Bédard, Guillaume Chaboud, Dominique Darceuil, Jeanne Leblanc, Étienne Legast, Martin Messier, Joseph-Armand Parent-Darceuil et Marie-Andrée Ratelle. Merci pour vos voix, votre disponibilité, vos effets de présence et votre présence véritable, surtout.

Merci à Ross Blake de composer de la musique « qu'on aimerait vivre dedans » et de la partager aussi généreusement. Merci à Crystelle Bédard pour l'aide à la conception de la publication accompagnant l'installation sonore, mais plus particulièrement pour l'amitié, les courriels, les biscuits et la magie répandue au quotidien : c'est précieux, tout ça. Merci à Benoit Panaccio, Alexandre Lemay et Simon Lachance pour les fauteuils, à Étienne Legast pour le studio d'enregistrement, à ma mère pour le renfort dans le pliage de la publication (et bien d'autres choses encore), à Yan Marchildon pour les nombreux coups de main, la patience et le reste.

Finalement, je remercie tous ceux qui ont croisé ma route, par hasard ou non, et qui persistent à exister, encore, dans ces histoires que je raconte en boucle.

Sans vous, rien de tout cela n'aurait été possible.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
AVANT-PROPOS I	vi
AVANT-PROPOS II	vii
INTRODUCTION	
PARCE QU'IL FAUT BIEN COMMENCER QUELQUE PART	1
CHAPITRE I	
UNE NOTE SUR L'INTRODUCTION	4
CHAPITRE II	
REVENIR SUR SOI.....	5
2.1 Copier-coller sa vie.....	5
2.2 Le vécu comme matière première.....	7
2.3 Avant	8
2.4 Un temps	10
2.5 Après	11
2.6 Voilà donc comment tout cela a commencé	13
2.7 Ensuite.....	14
2.8 Qu'on se le tienne pour dit	17
CHAPITRE III	
REVENIR SUR LES MOTS	
3.1 La diversion du <i>je</i>	18
3.2 Le banal est singulier	21
3.3 Principes d'intersubjectivité	23
CHAPITRE IV	
UNE NOTE EN APARTÉ	25
CHAPITRE V	
REVENIR JUSTE LÀ	26
5.1 <i>L'inventaire du visible</i>	26
5.2 Avant de poursuivre, une ellipse (sur l'origine des voix dans la tête)	29
5.3 Donner de l'importance à ce qui est écrit dans la marge	31
5.4 <i>Comme une chorale de voix dans la tête</i>	32
5.5 Éléments de correspondance	35
5.6 Ensuite, le silence	36

CONCLUSION PROVISOIRE	37
BIBLIOGRAPHIE	38

RÉSUMÉ

Ce mémoire a été rédigé dans le cadre du programme de maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal. Il accompagne l'exposition *Comme une chorale de voix dans la tête (ou quelque chose comme ça)* présentée à la galerie Les Territoires du 23 septembre au 9 octobre 2010. Cette exposition est constituée d'une série de pièces photographiques et sonores (*L'inventaire du visible*, 2010) et d'une installation sonore utilisant les techniques d'enregistrement binaural (*Comme une chorale de voix dans la tête*, 2010).

Ce texte se veut un espace de réflexion sur une pratique émergeant d'abord de l'écriture, et qui vise à souligner nos différentes façons de vivre avec les souvenirs : une tentative de comprendre les mécanismes de mise en récit du vécu et la construction identitaire pouvant en découler. À partir de références principalement philosophiques, littéraires et artistiques, j'y aborde la notion de subjectivité tout en interrogeant l'écart entre le banal et le singulier, entre soi et l'autre.

C'est un endroit où je dis beaucoup de choses, mais où j'en oublie aussi énormément.

AVANT-PROPOS I

Une mémoire apaisée n'a plus aucune chance, il ne lui reste qu'à s'endormir.¹

¹ Jacques Derrida dans : Jacques Derrida et Safaa Fathy, *Tourner les mots : au bord d'un film*, Paris : Galilée, 2000, p. 93.

AVANT-PROPOS II

Il serait inutile de chercher à esquiver la question : il y a, ici, un *je* qui parle, qui s'adresse à vous. Afin d'éviter toute forme de confusion par rapport à l'usage parfois problématique de ce pronom personnel, je citerai sans tarder les mots dont use Vincent Descombes pour aborder le sujet, et qui résident quelque part dans les alinéas de ma pensée :

Il faut bien plutôt comprendre que le mot « je » renvoie à la personne qui est en train de *vous* dire « je », de le dire *à vous*. C'est donc à vous de décider si quelqu'un s'adresse à vous. Le mot « je » ne prend son sens primo-actanciel qu'à condition de se donner un couple d'interlocuteurs : ce mot « je » renvoie à *celui de nous deux* qui est en train de parler à *l'autre de nous deux*.

[...] la philosophie doit faire une place à un concept de sujet qui n'est pas reconnu dans les théories classiques de la subjectivité. Il ne s'agit en effet ni d'un individu qui dit « moi », ni de plusieurs individus qui disent « nous », mais d'un couple de partenaires qui occupent l'un par rapport à l'autre des positions *complémentaires*. L'acte de discours suppose un sujet, mais ce sujet n'est pas un individu qui, sur la base d'un rapport réflexif à soi, se présente comme sujet d'une auto-désignation. Le sujet de l'acte de discours est composé de deux personnes grammaticales².

Voilà qui est fait.

Avant de poursuivre, je souhaite également prévenir le lecteur : vous dire *je* n'implique aucun engagement à la confession. Espérer toute forme de confiance sur ma vie personnelle serait donc absolument vain et insensé³.

² Vincent Descombes, « Parler à la première personne », *Le complément de sujet*, Paris : Gallimard, coll. « NRF essais », 2004, p. 155-156.

³ J'ai fait mes premiers pas à l'âge de 9 mois et demi. Il paraît que c'est important, ces choses-là. Les gens qui commencent à marcher très jeunes sont, semble-t-il, des adeptes de la fuite vers l'avant. C'est sans doute préférable de vous avertir : comme ça, vous ne serez pas surpris si je venais qu'à disparaître.



Illustration I :
Les premiers pas de l'artiste, vers 1981.

INTRODUCTION :

PARCE QU'IL FAUT BIEN COMMENCER QUELQUE PART

Parce que les mots dans la tête sont d'une simplicité parfois banale, parce que les mots dans la tête sont souvent si malhabiles et indirects qu'on ne sait même plus les prononcer : l'idée est là, mais l'énoncé fait défaut. Parce que l'échec de la traduction est imminent, tentatives vaines d'accord entre la parole et la pensée. Vient alors la tentation du silence :

Ouvrir la bouche pour parler.

Inspirer l'air ambiant.

Se raviser.

(C'est plus fort que moi : d'aussi loin que je me souviens, j'ai toujours été comme ça.)

Apprendre d'abord à configurer ses intentions. Dire : je voudrais parler de tout et de rien; de rien, surtout. Le commun, le banal, le temps qui passe et les souvenirs qu'il nous en reste. Dire : je voudrais parler de moi, mais aussi de vous – de tout ce qui existe entre nous. Le vide. L'espace à combler. Le potentiel de rencontre. Le désir de mesurer la distance qui nous sépare les uns des autres – mais souvent, aussi, de nous-mêmes.

Dire tout cela. Mais avant, raconter une histoire – une histoire vraie, il va de soi.

Je crois bien que ma mère a toujours eu la phobie des serpents. Boa, cobra, crotale, mocassin, nasique, pélamide, python, serpent corail, serpent-minute, serpent à sonnettes, serpent à lunettes, vipère, venimeux ou pas : même en les apercevant en photo elle fermait les yeux en poussant un petit cri de dégoût, incapable de supporter leur vision.

J'ai de nombreux souvenirs d'enfance de mon père maugréant contre cette réaction, qu'il jugeait complètement démesurée. Dans ma tête, encore aujourd'hui, il y a ma mère effrayée

et lui qui se fâche, inlassablement. Un classique indémodable joué en boucle dans différents lieux, dans divers costumes.

Et pourtant. L'an dernier, alors que j'étais en visite chez mon père, il a brusquement éteint la télévision en zappant par hasard sur l'image d'une couleuvre. Grimace. Léger silence. Attitude des plus naturelles devant mon regard étonné : il a, me dit-il, une peur affreuse des reptiles.

— Ah oui, depuis toujours ?

— Mais bien sûr, quelle question...

Je n'ai rien dit. Repassé mentalement mon répertoire de classiques avec un peu plus d'attention qu'à l'habitude, mais en vain : quelque chose fait défaut et, depuis, la perplexité subsiste.

Comment, dans de telles conditions, peut-on être assuré de l'exactitude des faits appartenant à la mémoire ? Les souvenirs ne sont-ils justement pas tous, à des degrés divers, issus de l'imagination ? Je ne sais pas pour vous, mais moi, j'ai toujours douté de ce que l'on croit mort et enterré.

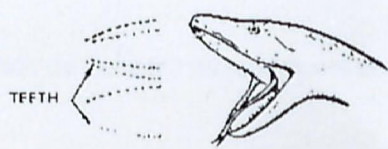


Figure 6-1. Characteristics of nonpoisonous snake.

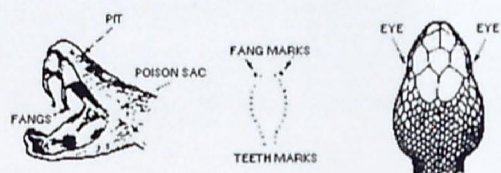
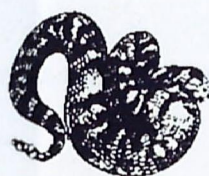


Figure 6-2. Characteristics of poisonous pit viper.



TROPICAL RATTLESNAKE



MALAYAN PIT VIPER



BUSHMASTER



FER-DE-LANCE

Figure 6-3. Poisonous snakes.



Figure 6-4. Cobra snake.



Figure 6-5. Coral snake.



Figure 6-6. Sea snake.

Illustration II :

Schéma servant à calculer l'indice de venimosité des serpents. Ça peut toujours servir.

CHAPITRE I

UNE NOTE SUR L'INTRODUCTION

La tentation de penser : mon père est dérangé. Et ne pas écrire ce texte.

Fermer les livres et aller à la plage.

(Résister.)

CHAPITRE II

REVENIR SUR SOI

2.1 Copier-coller sa vie

Je prendrai comme point de départ : l'écriture. Parce qu'il y a toujours l'écriture, le geste d'écrire et le silence qu'il implique. Écrire, par fragments : par amour des commencements. Chaque jour. Consigner des bribes de mémoire, des particules d'immédiat, des morceaux de temps vécu. Inscrire des mots banals sur des bouts de papier qui le sont tout autant. Puiser dans le réel, la prise de notes comme des instantanés de soi. *Écriture polaroid*.

L'essentiel de ma démarche consiste donc à écrire, assidument – écrire des mots qui ne racontent rien d'exceptionnel, mais qui cherchent plutôt à court-circuiter l'oubli, à s'enraciner ailleurs, autrement.

J'accumule ces extraits de petits riens au quotidien, que je conserve pêle-mêle sur mon bureau, dans mes tiroirs, sur ma table de cuisine ou de chevet, c'est selon. Je les collectionne et les classe, je les tourne et retourne jusqu'à ce qu'ils puissent enfin parler d'eux-mêmes, parler ensemble. Assemblage à la manière d'un casse-tête, pièce par pièce, comme une tentative d'offrir une voix commune à toutes ces idées. Produire du *passé composé* : revoir le trajet entre les traces amassées⁴.

Ce sont des mots issus de mon histoire personnelle, aussi vraie et tangible qu'elle soit; des mots qui revisitent la mémoire, qui occupent l'esprit. Je dirais : un moyen d'exercer une emprise sur ces mondes persistants, impossibles à éradiquer. Ce sont des réalités qui

⁴ Je réfère ici à Marc Augé, qui fait lui-même référence à Jean-Bertrand Pontalis : « Il faut passer de la notion de traces à celle de *tracé*, tracé secret, inconscient, refoulé : le refoulement ne porte pas sur l'événement, sur le souvenir ou sur la trace isolée en tant que tels, mais sur les connexions entre souvenirs ou entre traces [...] Il faut donc moins se souvenir, conclut Pontalis, qu'associer, associer librement comme s'y essayaient les surréalistes, associer, c'est-à-dire "dissocier les liaisons instituées, bien en place, pour en faire apparaître d'autres, qui sont souvent des liaisons dangereuses"... » Marc Augé, *Les Formes de l'oubli*, Paris : Rivages, 2001, p. 33-34.

s'offrent à l'autre comme des fictions; et plus je les compose et recompose, plus elles deviennent fictives pour moi aussi.

Faire du faux avec du vrai. Espérer que le travail soit plus authentique ainsi. Je n'ai jamais menti dans ces récits et pourtant, je ne crois pas y avoir énoncé la vérité pour autant⁵.

Partir de mon extrême réalité : moi. Partir de moi et explorer mes possibles, comme une reconfiguration du temps linéaire. Penser, se souvenir, noter, archiver, classer, trier, sélectionner, recomposer : ce travail n'est sans doute pas grand-chose de plus que l'expression d'une existence courante. Une manière de revenir sur mes propres pensées comme si elles ne m'appartenaient plus, comme si elles ne m'avaient jamais appartenu⁶.

⁵ « Le récit renonce à la vérité. La vérité du récit réside dans sa capacité à faire sens. »

Thierry Hentsch, *Raconter et mourir – Aux sources narratives de l'imaginaire occidental*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2005, p. 21.

⁶ « Un récit d'expérience, c'est en premier lieu la prise de conscience d'une perte et d'une impossibilité ; et c'est autour de cette perte et de cette impossibilité que le narrateur et ses interlocuteurs vont pouvoir se rencontrer. Cette impossibilité, ils la partagent ; elle leur est commune. Elle constitue le meilleur motif de leur rencontre. Le narrateur et ses interlocuteurs se rejoignent autour d'une même nécessité, la nécessité de concevoir un nouveau "présent" pour une expérience qui se fait entendre loin, très loin de son terrain de réalisation. Tant que le narrateur reste arc-bouté sur l'expérience dans les termes où il l'a vécue, tant qu'il reste obnubilé par la précision et l'authenticité de son récit, la discussion ne parvient pas à se nouer. Car une telle fétichisation de l'expérience vécue dissuade tout dialogue. Pour que la rencontre soit possible, il faut que le narrateur fasse une part du chemin, qu'il fasse sienne cette impossibilité et l'assume. L'expérience ne devient accessible que si elle s'extravertie et se désolidarise d'elle-même. »

Pascal Nicolas-Le Strat, « Le récit d'expérience ». In *Expérimentations politiques*. Montpellier : Éditions Fulenn, 2007, disponible en ligne : <http://www.la-coop.org/index.php?page=le-recit-d-experience>. Consulté le 30 novembre 2009.

2.2 Le vécu comme matière première

Pour dire vrai, je refais constamment le même travail, mais chaque fois avec des matériaux-idées distincts : désir de me retracer – me rappeler *et* me tracer à nouveau – pour arriver à se raconter, ensemble.

Consentir à l'irrésolu : partager cette impression de flottement. Vous faire douter de ma mémoire pour qu'à votre tour, vous doutiez de la vôtre. Une manière d'interroger nos différentes façons de toucher au souvenir et de comprendre un peu mieux la construction identitaire qui puisse en découler⁷.

Et c'est à cet exact moment que le *je* se multiplie, qu'il devient *autre*. Parce que la mémoire et l'oubli sont solidaires dans la fabrication de cette image que l'on a de soi, de la même manière que l'identité a besoin de l'altérité pour se définir, se caractériser⁸.

Associer des idées, suggérer des récits, provoquer des histoires.

Mettre au point des dispositifs pour capter l'attention, pour mieux saisir l'écart.

Offrir des œuvres ouvertes, à compléter soi-même; des œuvres où il puisse y avoir autant d'interprétations qu'il peut exister d'individus. Comme un besoin incessant de mesurer la distance entre les possibilités de représentation de chacun... ou quelque chose comme ça.

⁷ « Le souvenir n'est pas un objet inerte, immuable, toujours rangé dans la même petite case. Chaque évocation le modifie. Notre mémoire ressemble donc moins à un album à feuilleter qu'à une autobiographie sans cesse réécrite à notre insu. »

Martin Conway, cité dans : Jean-François Marmion « N'oublie pas d'oublier », *Sciences Humaines*, Hors-série : Les Guides, no 1, Mai-juin 2010, p. 117.

⁸ Au sujet de la dimension narrative de l'existence : « Les narrations des uns et des autres ne peuvent pas coexister sans s'influencer ou, plus précisément, sans se reconfigurer les unes les autres. » Marc Augé, *op. cit.*, p. 63.

2.3 Avant

2005. 2006. 2007. 2008. Agencer des fragments de texte qui me faisaient voir des images. Les mots manipulés comme s'il s'agissait d'une arrière-pensée, et la prise de vue comme outil pour donner corps à ces représentations mentales.

Ça, c'était avant : quand la photographie et les arts d'impression étaient inhérents à mon quotidien. Je fabriquais des livres d'artistes. Je juxtaposais des images et des mots.

Des livres comme des assemblages d'instantanés volés au réel, mais chaque fois altérés, brouillés, faits de non-dit. Une manière de troubler l'accès au récit.

Et le désir, déjà, d'ouvrir sur des significations multiples.

L'inscription de soi dans l'empreinte de la réalité : une façon de marquer le temps à l'encre de sa propre mémoire, faillible, indisciplinée. C'est comme la matérialisation du doute, tout à coup.

Ça, c'était avant. Quand j'accolais des images silencieuses à des mots qui l'étaient tout autant, destinés à la lecture pour soi.

Puis est venu un moment où le livre a cherché à s'ouvrir davantage que sur lui-même, à se déployer dans l'espace.

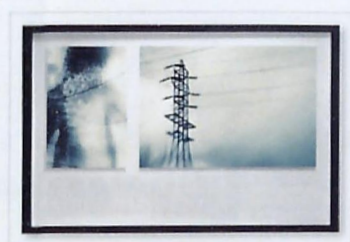


Illustration III :
Livres d'artiste réalisés entre 2005 et 2008 : matériaux mixtes, dimensions variées.

2.4 Un temps

Réfléchir aux mots, à ce qu'ils désignent. Tenter de saisir à quel moment ils ne sont plus suffisants pour dire ce qu'il y a à dire, pour représenter ce qu'il y a à voir.

Espérer faire voir, dans les mots, autre chose que les mots eux-mêmes.

Et interroger ma propre capacité à me fabriquer des images mentales.

2.5 Après

Je ne sais plus très bien comment c'est arrivé, après. Me rappeler le cours du temps devient de plus en plus difficile. Pour dire vrai, je doute constamment de ma mémoire.

Il s'est passé qu'un jour, je n'ai plus su quoi dire. Alors j'ai pensé : me taire ou laisser les autres parler ? J'ai choisi de laisser les autres parler, de parler de moi à travers eux. Ce qui, à peu de chose près, revenait exactement au même : l'inverse de me taire.

2008. Désir de mettre la production de photographies et d'estampes en quarantaine et d'observer ce que ça pouvait me faire, à l'intérieur. J'ai alors décidé de collectionner des visages. J'ai demandé à des gens, connus et inconnus, de fabriquer eux-mêmes leurs portraits. La règle était simple : entrer dans une cabine de photomaton, attendre que la machine rejette le cliché à la face du monde, puis y annexer un secret, une confidence. Confessions à quatre dollars.

J'ai compilé des identités qui racontaient à la fois le tragique et le banal du quotidien : la vérité d'être soi, les mensonges que ça implique, aussi, parfois. J'ai collectionné, trié, agencé le vécu de ces *autres* qui, finalement, disaient la même chose que moi – mais avec des mots différents.

J'ai organisé ces *autres* de la même manière que je construis habituellement des récits : en tissant des liens entre des fragments d'existence. J'ai fabriqué un portrait de famille d'inconnus. Au vernissage, le public devait arracher les photos des visages pour y découvrir, derrière, l'aveu de la personne concernée. Détruire l'identité pour accéder à l'intimité.

Au sol, on retrouvait 500 copies d'un petit livre d'artiste à emporter chez soi et dans lequel figuraient, de façon anonyme, les confidences de tous les participants. Sans doute parce que ma pratique puise directement dans le vécu, la nécessité d'offrir, en retour, quelque chose qui puisse se réinsérer dans le quotidien de chacun.

C'est important, cette inscription de soi dans le réel; je pense l'avoir déjà mentionné.



Illustration IV :

Un secret est un secret (et donc, par définition, secret) : impressions numériques, photographies à peler et livres d'artiste, 213 x 305 x 92 cm, Galerie Art Mûr, 2008.

2.6 Voilà donc comment tout cela a commencé

Simplement.

2.7 Ensuite

Ensuite, c'était quelques mois plus tard – un temps qui coïncide avec le début de la maîtrise. Toujours 2008. Et toujours ce besoin manifeste de me tenir à distance de l'image. Mettre de côté la prise de vue, préférer encore la prise de vie.

Mais je ne savais toujours pas quoi dire.

J'ai pensé : me taire ou m'obstiner ?

Alors, j'ai demandé qu'on me fasse parler. Je suis retourné vers l'autre, autrement. Il n'y avait pas de règle prescrite. Il fallait simplement m'écrire pour me poser une question – n'importe laquelle. En échange, j'ai promis de dire la vérité.

Je ne m'attendais à rien. À vrai dire, je m'attendais à tout.

J'avais envie de croire que j'étais suffisamment compétente pour répondre à toutes ces questions. *Ma* vérité en regard de *la* vérité : parler à travers moi. J'avais envie de quantifier la pudeur. J'avais envie de savoir qui oserait me demander quoi, de voir combien de temps je tiendrais le jeu.

J'ai reçu 331 questions.

J'ai offert 331 réponses.

J'ai cru bon m'éloigner complètement du visible pour mieux donner forme à ces mécanismes qui dévoilent l'espace commun entre vous et moi. Devenir un *je* pluriel. Laisser plus de place à l'autre, mais à travers moi. Qu'il oriente le discours, d'abord. Puis, qu'il se retrouve avec des vides à combler : l'investissement de sa propre histoire dans la mienne, dans l'œuvre, pour pouvoir y recréer du sens.

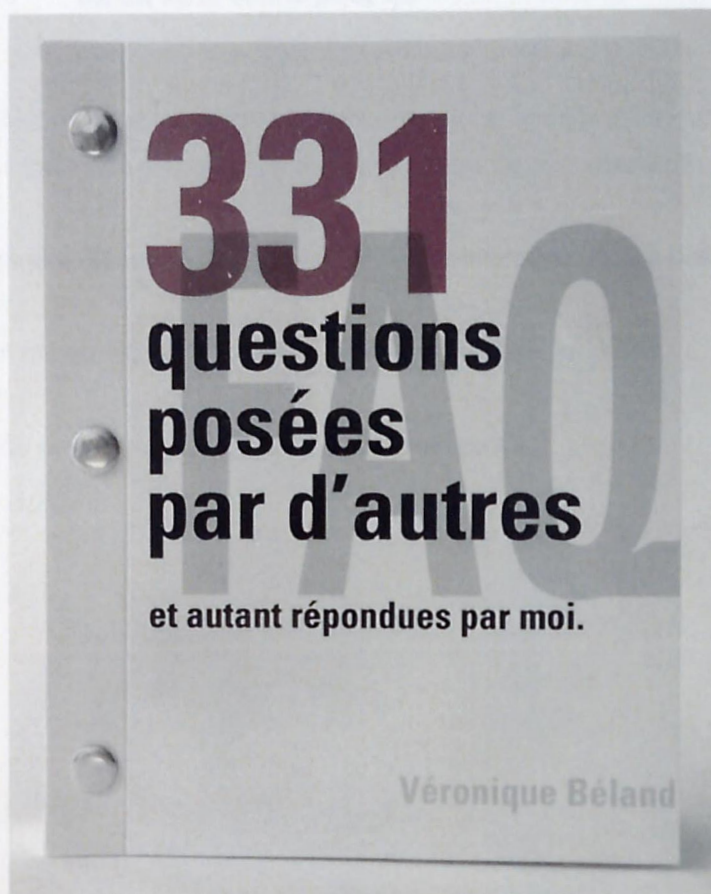
Parce que moi, j'avais brouillé les pistes.

J'avais catalogué les questions à l'intérieur d'une publication; classé les mots des autres comme j'ai toujours classé les miens. La bande sonore accompagnant le livre laissait entendre chacune de mes réponses en rafale : les réponses dans le même ordre que les questions, mais sans lien direct entre les deux. Sans pause, sans queue ni tête.

C'était un discours menant à la perte de sens.

Des explications qui n'expliquaient rien du tout.

C'était une voix qui avait besoin du vécu de l'autre pour y trouver son propre écho, pour y créer des filiations, des espaces de résonance.



Quelle heure est-il maintenant ? À quoi tu penses ? Pourquoi le ciel est bleu ? Dors-tu bien la nuit ? As-tu peur des fantômes ? D'où vient le terme barbecue ? Quel est le sens de la vie ? Comment Dieu a-t-il créé le vide ? As-tu déjà été amoureuse de moi ? À quoi ça sert l'art ?

Sûrement des histoires d'amour sans queue ni tête Mais c'est toujours après coup qu'on s'en rend compte, c'est bête Presque toutes les fois où je retourne dormir chez ma mère, je rêve que je vois des avions tomber C'est peut-être à cause de l'autoroute Des ondes qui rebondissent, de différentes longueurs, ça crée des couleurs, en fait c'est le même principe que l'arc-en-ciel: rouge, orange, jaune, vert, bleu, violet, indigo, mais pourquoi bleu je sais pas peut-être que je suis en train de tout mélanger Je sais qu'il y a une règle c'est qu'ils sont tous symétriques C'est peut-être les descendants d'un martyr chrétien Il y a des noms qui portent un peu mieux leur histoire en eux que d'autres Mais j'imagine que le truc c'est de dire blanc Je dirais rouge mais hier c'était peut-être bleu, par exemple On ne peut pas vraiment être certain J'ai 27 ans, 30 peut-être 32 ans Je me souviens du truc Dans un triangle rectangle, le carré de l'hypothénuse est égal à la somme des carrés des côtés adjacents Peut-être que ça arrive seulement quand on a passé sa vie à faire autre chose que ce qu'on avait envie...

Illustration V :

331 questions posées par d'autres et autant répondues par moi : livres accompagnés d'une bande audio (31 min 25 s), dimension totale (incluant les fauteuils) 240 x 121 x 90 cm, Art Souterrain (Nuit Blanche à Montréal), 2009.

2.8 Qu'on se le tienne pour dit CHAPITRE III

REVENIR SUR LES MOTS

Chez moi, l'autre prend beaucoup de place. Ne serait-ce que dans ma volonté de conserver les traces de sa présence dans ma propre vie. Ou encore de structurer le vide laissé par lui.

Extraire des morceaux de ma vie : une vie pleine de celle des autres.

Un jeu de regards croisés où chacun s'observe, se définit.

Une collection de fragments et d'hypothèses.

CHAPITRE III

REVENIR SUR LES MOTS

3.1 La diversion du *je*

Des mots de l'ordre de l'expérience – subjective, singulière, intime –, mais retirés de leur contexte initial : des mots de l'entre-deux, des mélanges de souvenirs et d'oubli. Le quotidien comme matériau, mais remodelé. De la même manière que l'usure du temps provoque inévitablement une distorsion du lointain, que l'inconscient déforme et sélectionne ce qui appartient à la mémoire. Tenter plutôt d'objectiver les choses dites ou faites dans le passé, de les replacer à l'endroit où elles vont. C'est-à-dire : à l'extérieur de moi.

Écrire, comme ça, pour essayer d'avoir une certaine forme d'emprise sur l'immédiat.

Écrire, comme ça, pour tenter de saisir lequel, de mon père ou de ma mère, avait réellement la phobie des serpents.

S'enraciner dans le réel. Et y chercher, peut-être, une vérité qui puisse se situer en dehors de ce que l'on connaît de soi. Parce que l'important n'est pas que le récit soit vrai ou faux, mais bien qu'il sonne juste.

Dire *je* : questionner la part de vraisemblance dans ce qui est raconté. Le pacte autobiographique, le pacte fictionnel – mais pas de juste milieu défini⁹. Interroger les frontières, rompre avec les oppositions convenues, entrer dans la table de multiplication des possibles. Ça crée une certaine ouverture, il me semble.

Parce que moi, avec les multiples, je n'ai jamais vraiment su aller plus loin que 12.

⁹ « Le pacte autobiographique est l'engagement que prend un auteur de raconter directement sa vie (ou une partie, ou un aspect de sa vie) dans un esprit de vérité. Il s'oppose au pacte de fiction. Quelqu'un qui vous propose un roman (même s'il est inspiré de sa vie) ne vous demande pas de croire pour de bon à ce qu'il raconte : mais simplement de jouer à y croire. »
Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris : Éditions du Seuil, 1975, p. 31.

MULTIPLICATION TABLES

1X 1—	1	2X 1—	2	3X 1—	3
1X 2—	2	2X 2—	4	3X 2—	6
1X 3—	3	2X 3—	6	3X 3—	9
1X 4—	4	2X 4—	8	3X 4—	12
1X 5—	5	2X 5—	10	3X 5—	15
1X 6—	6	2X 6—	12	3X 6—	18
1X 7—	7	2X 7—	14	3X 7—	21
1X 8—	8	2X 8—	16	3X 8—	24
1X 9—	9	2X 9—	18	3X 9—	27
1X 10—	10	2X 10—	20	3X 10—	30
1X 11—	11	2X 11—	22	3X 11—	33
1X 12—	12	2X 12—	24	3X 12—	36

4X 1—	4	5X 1—	5	6X 1—	6
4X 2—	8	5X 2—	10	6X 2—	12
4X 3—	12	5X 3—	15	6X 3—	18
4X 4—	16	5X 4—	20	6X 4—	24
4X 5—	20	5X 5—	25	6X 5—	30
4X 6—	24	5X 6—	30	6X 6—	36
4X 7—	28	5X 7—	35	6X 7—	42
4X 8—	32	5X 8—	40	6X 8—	48
4X 9—	36	5X 9—	45	6X 9—	54
4X 10—	40	5X 10—	50	6X 10—	60
4X 11—	44	5X 11—	55	6X 11—	66
4X 12—	48	5X 12—	60	6X 12—	72

7X 1—	7	8X 1—	8	9X 1—	9
7X 2—	14	8X 2—	16	9X 2—	18
7X 3—	21	8X 3—	24	9X 3—	27
7X 4—	28	8X 4—	32	9X 4—	36
7X 5—	35	8X 5—	40	9X 5—	45
7X 6—	42	8X 6—	48	9X 6—	54
7X 7—	49	8X 7—	56	9X 7—	63
7X 8—	56	8X 8—	64	9X 8—	72
7X 9—	63	8X 9—	72	9X 9—	81
7X 10—	70	8X 10—	80	9X 10—	90
7X 11—	77	8X 11—	88	9X 11—	99
7X 12—	84	8X 12—	96	9X 12—	108

10X 1—	10	11X 1—	11	12X 1—	12
10X 2—	20	11X 2—	22	12X 2—	24
10X 3—	30	11X 3—	33	12X 3—	36
10X 4—	40	11X 4—	44	12X 4—	48
10X 5—	50	11X 5—	55	12X 5—	60
10X 6—	60	11X 6—	66	12X 6—	72
10X 7—	70	11X 7—	77	12X 7—	84
10X 8—	80	11X 8—	88	12X 8—	96
10X 9—	90	11X 9—	99	12X 9—	108
10X 10—	100	11X 10—	110	12X 10—	120
10X 11—	110	11X 11—	121	12X 11—	132
10X 12—	120	11X 12—	132	12X 12—	144

Écrire, comme au bord de soi. Sans fabulation, sans fantasme d'auto-engendrement¹⁰. J'ai longtemps utilisé le terme *autofiction* par pudeur, par manque d'équivalent. Mais l'autofiction introduit du faux dans le réel. L'autofiction est un miroir aux alouettes.

Agencer plutôt des faits vécus, qui ouvrent ensuite sur d'innombrables possibles remis entre les mains du spectateur. Le laisser fabriquer lui-même sa fiction, l'inclure dans un espace d'échange.

User de stratégies de brouillage. Parler, oui, mais entre les mots : sans dire tout à fait. Et surtout, faire de l'intime un lieu générique. Engendrer un glissement de l'unique vers le multiple, de l'individuel vers le collectif¹¹.

Dire *je* : se perdre et se retrouver.

La mémoire dysfonctionnelle, le singulier pluriel.

Une sorte de dédoublement qui s'opère entre le *je* qui parle et le *je* qui existe; entre le *je* qui s'écrit, dans l'œuvre, et celui qui s'inscrit, dans la vie¹².

¹⁰ En référence à Régine Robin, « En lieu et place de soi » In *Le golem de l'écriture. De l'autofiction au cybersoi*, Montréal : XYZ Éditeur, coll. « théorie et littérature », 2001, p. 15-17.

¹¹ « La valeur collective du "je", du monde du texte, c'est le dépassement de la singularité de l'expérience, des limites de la conscience individuelle qui sont les nôtres dans la vie, c'est la possibilité pour le lecteur de s'approprier le texte, de se poser des questions ou de se libérer. » Annie Ernaux, *L'écriture comme un couteau – Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*. Paris : Stock, 2003, p. 80.

¹² Effectivement, ici, on pourrait penser aux concepts d'*identité personnelle* et d'*identité narrative* tels que (longuement) élaborés par Paul Ricoeur dans *Soi-même comme une autre*, Paris : Éditions du Seuil, 1990, Coll. « Points », p. 137-198.

3.2 Le banal est singulier

Le divers poétisé. Des récits comme la mise en perspective des petits riens d'une vie, des souvenirs tels qu'on s'en rappelle, tels qu'on les oublie. Une pratique de détournement des détails que l'on passe habituellement sous silence, mais qui, en se révélant soudainement au grand jour, dévoilent du même coup leur contenu poétique.

Mais ce sont, chaque fois, des histoires marquées par l'indétermination : elles pourraient appartenir à chacun. À tout le monde. À personne.

Le banal est précieux : il exprime une forme de sensibilité. Parce que la réalité immédiate possède certaines failles où il est possible de s'insérer pour observer, dans le monde, autre chose que ce que l'on croyait y voir *a priori*.

Remettre en question le statut ordinaire du quotidien, les traces qu'on en conserve – mais aussi celles qu'on y laisse. Brouiller les frontières entre le commun et le singulier. Parce qu'on se croit soi-même unique dans le désordre des petites choses – et puis on réalise, un jour ou l'autre, que ce trouble est universel¹³.

La table du déjeuner, par exemple. En 2007, j'ai publié un livre d'artiste intitulé *Le ciel à bout de bras*. J'avais passé des semaines, peut-être même des mois à revoir la syntaxe de textes trop complexes, trop bien rédigés pour ce qu'ils avaient à dire. À la page dix-sept, je m'étais finalement résolue à laisser apparaître une phrase toute simple, isolée du reste du récit, soutenant un grand espace blanc :

Ma mère dressait toujours la table du déjeuner avant d'aller dormir.

Au lancement du livre, et même par la suite, c'est ce dont tout le monde m'a parlé.

Systematiquement. Émotivement.

¹³ À ce sujet, on m'a récemment suggéré la lecture de Bruce Bégout, *La Découverte du quotidien*, Paris : Éditions Allia, 2005, 600 p. J'ai acheté le livre, mais je n'ai malheureusement pas eu le temps de le lire.

Obsession pour un bout de phrase qui m'apparaissait pourtant insignifiant.

Se retrouver, ensemble, dans la simplicité :

Chez moi aussi la table du déjeuner était mise la veille, avant la nuit.

En chœur.

Un point de contact.

Des spécimens de soi.

3.3 Principes d'intersubjectivité

Une subjectivité qui se cherche. Un mouvement qui s'opère entre la réalité et la fiction, entre le banal et le singulier. Un jeu de renvois subtil, qui fait que chacun arrive à se perdre dans l'autre. Parler d'une identité, mais pour faire place à autrui : un pont jeté vers le spectateur pour qu'il puisse s'infiltrer dans le *je*.

Un point intermédiaire à atteindre. La rencontre entre vous et moi, entre le *je* et le *tu*. Un point différent que le *nous*. Un dispositif où chacun peut s'identifier à sa manière, y retrouver son propre écho¹⁴.

Mesurer la distance entre soi et l'autre, de la même manière que je cherche toujours à évaluer l'intervalle entre ce qui est dit et ce qui est pensé. Parce que cet écart existe seulement à partir du moment où il y a extériorisation de la pensée – dès qu'il y a un mouvement vers son prochain¹⁵.

Pourtant, on n'est jamais seul à parler. On n'est jamais seul dans l'écriture, pas plus qu'on ne l'est dans la parole : il y a, chaque fois, en sourdine, les mots des autres que l'on a assimilés¹⁶.

¹⁴ « L'autre m'expose son unicité, mais je lui expose également la mienne, et cela ne veut pas dire que nous sommes identiques, mais seulement que nous sommes liés l'un à l'autre par ce qui nous différencie, c'est-à-dire par notre singularité. »
Judith Butler, *Les récits de soi*, Paris : PUF, 2007, p. 34.

¹⁵ « Le narrateur campe à la lisière de deux mondes : le lieu de l'expérience auquel seul il accède par son travail de remémoration et l'espace de dialogue qu'il inaugure par son récit d'expérience et auquel tous les participants vont librement accéder. Un tel écart est constitutif de sa posture — l'écart entre ce qui a été expérimenté et ce qui peut en être dit, l'écart entre l'expérience telle qu'elle a été vécue et l'expérience telle qu'elle est impliquée par le récit qui en est proposé. La difficulté pour lui est de proportionner son exposé. Une part du récit le renvoie à la singularité de ce qu'il a ressenti, l'autre à la libre interprétation de ses interlocuteurs et aux surprises qu'elle lui réserve. »
Pascal Nicolas-Le Strat, *op. cit.*

¹⁶ « Aucun membre de la communauté verbale ne trouve jamais des mots de la langue qui soient neutres, exempts des aspirations et des évaluations d'autrui, inhabités par la voix d'autrui. Non, il reçoit le mot par la voix d'autrui, et ce mot en reste rempli. »
Mikhaïl Bakhtine dans : Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique* suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris : Éditions du Seuil, 1981, p. 77.

La nature de la voix elle-même est faite d'un apprentissage de mémorisation. C'est Michel Chion qui l'a dit; lui qui traite de la construction de notre propre voix à partir de celles des autres, que dès notre plus jeune âge nous tentons d'imiter : « Nous parlons en effet avec une voix qui n'a jamais été primitivement la "nôtre", et qui est largement fondée sur l'incorporation d'autres voix, transposées par nous¹⁷. »

On pourrait dire, alors, que ce *je* qui parle est un corps enregistrant.

Le désir d'authenticité dans le travail se situe sans doute là : dans la recherche d'une harmonie complète entre ce qui est dit ou écrit et ce qui est pensé.

Je ne sais pas si ça arrive vraiment.

J'imagine qu'on peut passer une vie entière à ne chercher que ça : l'accord parfait entre l'intérieur et l'extérieur, entre soi et l'autre.

¹⁷ Michel Chion, « De l'ergo-audition », *Le son*, Paris : Armand Colin, 2004, p. 87.

CHAPITRE IV

UNE NOTE EN APARTÉ

Parce qu'il faut aussi savoir se situer dans l'espace-temps qui nous est propre, je dirai simplement ceci : j'aime la figure de la ritournelle dans l'œuvre de Samuel Beckett, les hésitations, les reprises et les répétitions dans les textes de Marguerite Duras, l'écriture de l'indicible mise de l'avant par Annie Ernaux.

J'aime aussi : l'absence de frontière entre l'art et la vie dans le travail de Sophie Calle, la magie qui opère dans les installations de Janet Cardiff et Bures Miller, la qualité sonore des mots pourtant silencieux de Raymond Gervais, les soixante-dix-huit minutes bleues de Derek Jarman, la rigueur conceptuelle d'Édouard Levé, le langage qui se heurte à ses propres limites dans les vidéos de Valérie Mréjen et la sensation de flottement que procurent les pièces sonores de Dominique Petitgand.

Curieusement, au moment même où j'écris ces lignes, je découvre par hasard le travail d'Ildris Khan et je suis affreusement jalouse de ne pas avoir eu cette idée de surimpressions photographiques avant lui.*

CHAPITRE V

REVENIR JUSTE LÀ

5.1 *L'inventaire du visible*

2009. 2010. Je ne pouvais pas éternellement boudier ma pratique photographique. Après l'esquive, il me fallait maintenant prendre position et sortir de ce cercle de confusion¹⁸. Je devais quitter l'image par l'image : il fallait qu'elle réapparaisse pour parler d'elle, de sa construction. Et éventuellement, aussi, de sa disparition...

J'ai alors décidé de parcourir l'horizon de mon quotidien, munie d'un enregistreur vocal et d'une chambre photographique de type sténopé. J'y ai enregistré ma voix décrivant les différentes scènes, décrivant mon expérience des lieux. Une tentative de dicter le paysage, de tracer un chemin entre *ce qui voit* et *ce qui parle*. L'obturateur de l'appareil photo demeurait ouvert tout au long de mon discours, le temps de pose équivalant à la durée de ma parole, chaque fois.

J'ai parlé de ma présence dans le paysage jusqu'à en perdre l'image, fabriquant ainsi des espaces surexposés. Quelques fois, aussi, je n'ai tout simplement pas su quoi dire : la lumière des lieux n'avait alors pas le temps de marquer la pellicule. (Il est arrivé une seule fois que le débit de ma parole corresponde au temps d'exposition idéal de la scène. Étrangement, j'y décrivais un rêve fait la veille.)

L'image modifiée par le récit.

Le regard qui s'attarde un peu plus qu'à l'habitude à son environnement.

La voix porteuse du hors champ.

¹⁸ En photographie, la notion de cercle de confusion est un terme technique servant de référence dans le calcul de l'approximation de la profondeur de champ, renvoyant ainsi à l'impression de netteté d'une image.

Les mots comme point de contact entre le visible et l'invisible¹⁹.

Ici, tout est une question de confiance. Le spectateur doit me croire... ou non. Partir des mots pour recomposer, à sa guise, les ruines laissées par les traces photographiques. Écouter le récit accompagnant l'image pour la réinvestir de son propre imaginaire : faire en sorte qu'elle devienne une surface de projection.

Tendre l'oreille vers cet entre-deux, à la recherche d'un accord entre la vue et la voix.

Se faire du cinéma.

¹⁹ « Pour entendre, pour dire, il faut tout à la fois que l'image, dans sa présence obnubilante, s'efface et qu'elle demeure dans son absence. L'invisible n'est pas la négation du visible : il est en lui, il le hante, il est son horizon et son commencement. Quand la perte est *dans la vue*, elle cesse d'être un deuil sans fin. »

Jean-Bertrand Pontalis, *Perdre de vue*, Paris : Gallimard, Coll. « Folio », 2000, p. 298.

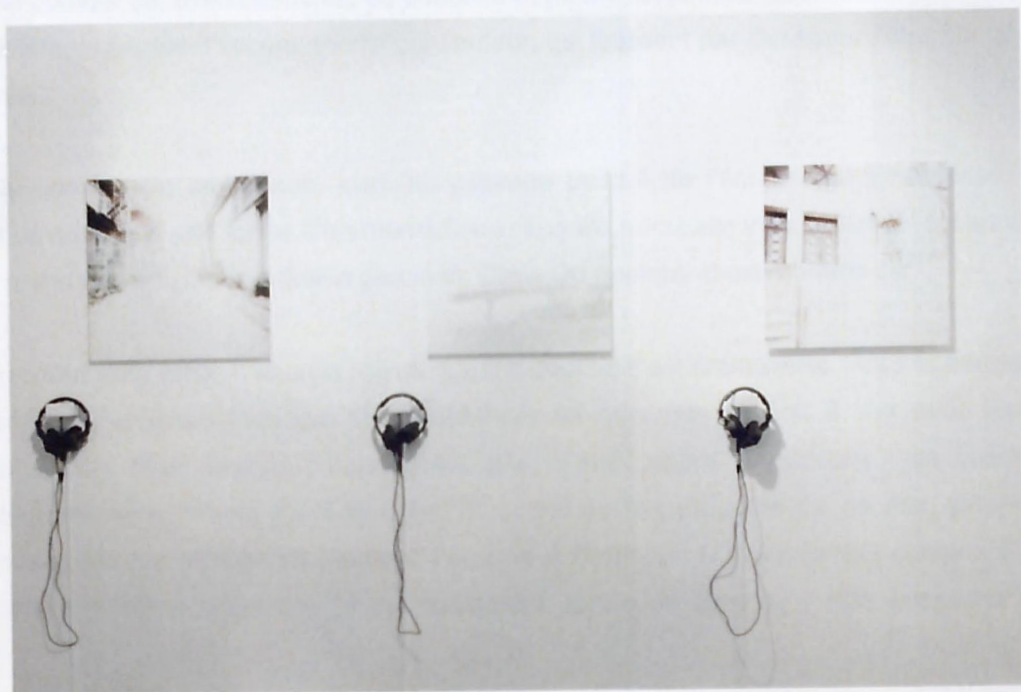
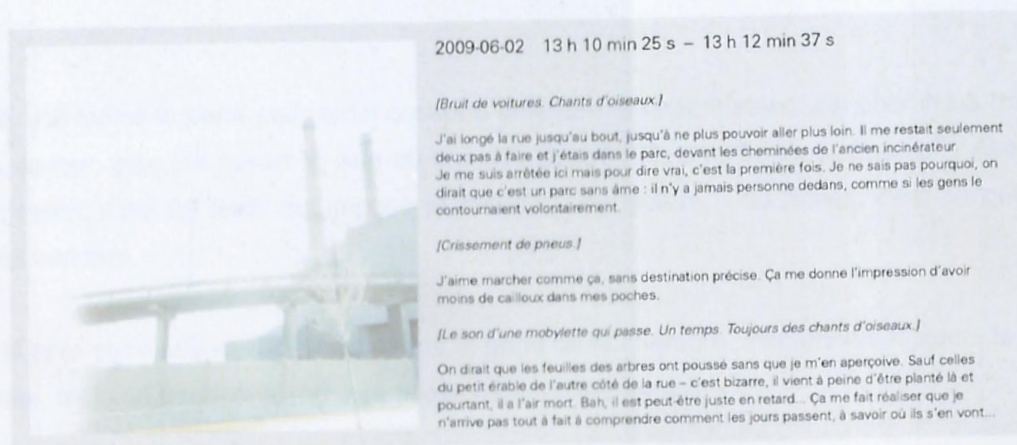


Illustration VI :

L'inventaire du visible : série de photographies laminées sous plexiglas faisant 60 x 60 cm chacune, accompagnées de bandes audio (durées variables), Galerie Les Territoires, 2010.

5.2 Avant de poursuivre, une ellipse (sur l'origine des voix dans la tête)

2009. J'ai fermé la porte pour enfin cesser d'entendre le chat miauler. J'ai cherché à faire le vide, autour, puis j'ai ouvert le livre au chapitre désiré : Roland Barthes, *Écoute*²⁰. Avec un nom pareil, c'est un texte qui impose le silence à sa lecture – du moins, c'est ce que j'ai pensé tout bas.

(C'est pour cette raison que j'avais fermé la porte de la chambre. J'entendais toujours le chat miauler, mais un peu moins fort – ça faisait déjà ça de gagné.)

J'ai lu comme ça, avec beaucoup de curiosité et même un peu de fascination, en traversant les différents stades d'écoute décrits par l'auteur, qui finissent par distinguer l'être humain de l'animal.

J'ai lu comme ça, en silence, jusqu'au passage traitant de l'écoute qui s'intériorise, que Barthes ramène à une forme d'herméneutique : l'oreille retournée vers l'intérieur qui sonde le plus grand que soi, qui cherche la parole de Dieu. Ou quelque chose comme ça²¹.

Mon regard s'est étonné, je crois même que ma bouche s'est entrouverte. Dans la marge, j'ai noté : *Grand-maman*. Pas que ma grand-mère ait quoi que ce soit à voir avec Roland Barthes, non. Mais lorsque j'étais enfant, elle m'avait appris à adresser mes questions existentielles directement au Bon Dieu. Et quand je me plaignais de ne pas obtenir de réponses, elle me répétait simplement d'écouter à l'intérieur. N'ayant jamais compris à quel intérieur elle faisait référence, j'avais finalement décidé de conserver mes questions pour moi.

²⁰ Roland Barthes, « Écoute », *L'obvie et l'obtus – Essais critiques III*, Paris : Éditions du Seuil, Coll. « Points », 1982, p. 217-230.

²¹ Afin de ne pas tomber dans la mésinterprétation du texte, en voici l'extrait véritable : « L'écoute est dès lors liée (sous mille formes variées, indirectes) à une herméneutique : écouter, c'est se mettre en posture de décoder ce qui est obscur, embrouillé ou muet, pour faire apparaître à la conscience le dessous du sens (ce qui est vécu, postulé, intentionnalisé comme caché). La communication qui est impliquée par cette seconde écoute est religieuse : elle *relie* le sujet écouteur au monde caché des dieux, qui, comme chacun sait, parlent une langue dont seuls quelques éclats énigmatiques parviennent aux hommes, alors que, cruelle situation, cette langue, il est vital pour eux de la comprendre. *Écouter* est le verbe évangélique par excellence : c'est à l'écoute de la parole divine que se ramène la foi, car c'est par cette écoute que l'homme est relié à Dieu [...] » *Ibid*, p. 221.

J'ai pris une pause pour écouter.

Dehors.

Dedans.

Curieusement, le chat avait cessé de miauler.

Mais à l'intérieur, ça faisait du bruit. Tellement qu'après mure réflexion, j'ai conclu qu'il serait inutile d'espérer y déchiffrer une quelconque forme de parole divine. Alors, j'ai mis le livre de côté en me disant que c'était sans doute préférable de dormir là-dessus.

Avant d'éteindre la lumière, j'ai pris un papier au hasard et j'ai noté :

J'ai le Bon Dieu polyphonique.

(Je ne suis plus certaine d'avoir dormi, après ça.)

5.3 Donner de l'importance à ce qui est écrit dans la marge

C'est donc là que tout a commencé : à l'endroit exact où je me suis arrêtée, à cette lecture inachevée de Roland Barthes. Un fragment d'idée comme fil conducteur, qui a rapidement orienté mon intérêt pour ce qui ne se donne pas à entendre d'emblée.

Désir d'ausculter le silence – le silence comme un trop-plein de soi. Comprendre qu'il n'est pas vide, mais bruyant : porteur d'une pensée incessante.

(Revenir à mes hypothèses : le problème n'est peut-être pas la difficulté de connecter la parole et les idées, mais plutôt le caractère polyphonique de la pensée – la pensée désespérée de réfléchir à plusieurs et de ne parler qu'à travers un.)

Et puis je me suis demandé si c'était possible à comparer, le silence; s'il y en avait plusieurs types et s'il y avait un moyen de peser tout ça.

Alors, je me suis prise moi-même comme interface.

5.4 Comme une chorale de voix dans la tête

2010. Désir de transposer cet état constant d'intersubjectivité : une tentative d'extérioriser tous les *autres* qui côtoient l'univers de ma pensée.

Parler avec d'autres voix que la mienne – mais ce n'est pas tout à fait ça. Parler avec ma voix, d'une part : raconter des histoires avec les mots de tous les jours, avec leur dose d'hésitations et de redites. Parler comme ça, comme chaque fois, en ayant aussi recours à des voix extérieures pour tenter de donner corps à la complexité des interactions internes²².

C'est que dans ma tête, j'ai souvent l'impression qu'on est plusieurs.

Associations. Enchaînements. Ellipses.

Des idées comme des voix étrangères qui soliloquent sans cesse, chacune pour soi : des voix qui pensent tout haut, tout bas.

Mettre en scène l'aspect polyphonique de la pensée.

Mais intégrer, aussi, la masse vocale que forment les *vrais autres* : les gens que j'ai connus, aimés, croisés, observés ou rencontrés, les gens qui persistent à vivre dans l'espace exigu de ma mémoire – certains plus que d'autres, il va de soi.

Je souhaitais ainsi faire converger ces différentes entités qui me constituent à l'extérieur de leur contexte initial : leur donner forme dans le mouvement et les soustraire, en quelque sorte, de l'épreuve du temps.

²² Sur la notion de dialogisme : « Lorsque nous nous mettons à réfléchir sur un sujet quelconque, lorsque nous l'examinons attentivement, notre discours intérieur prend immédiatement la forme d'un débat par questions et réponses, faits d'affirmations suivies d'objections; bref, notre discours s'analyse en répliques nettement séparées et plus ou moins développées; il est prononcé sous la forme d'un dialogue. »

Mikhaïl Bakhtine dans : Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 294.

Appliquer mon territoire mental sur la surface du monde. Comme si tous ces interlocuteurs confondus pouvaient continuer à exister indépendamment, en dehors de moi, au-delà du souvenir ou de la remémoration.

Une succession d'idées lancées à qui mieux mieux. Des voix spatialisées autour du spectateur grâce aux techniques d'enregistrement binaural – un système permettant, avec l'utilisation d'un casque d'écoute, de reconstituer l'espace tridimensionnel de la perception.

Sentir des corps fantômes se déplacer dans un lieu vide, sans destination précise.

Accentuer la sensation de flottement.

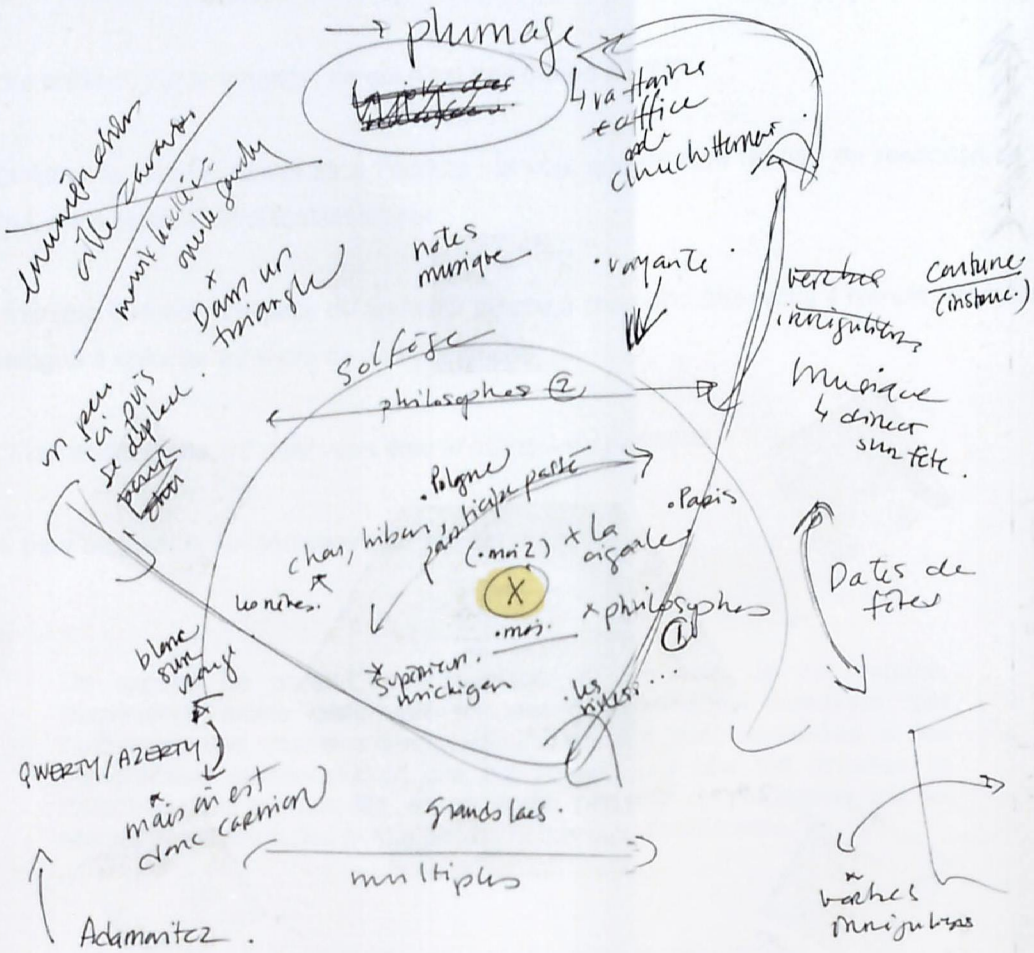
Ce sont des voix qui se mêlent parfois dans une synchronisation (presque) parfaite, mais qui d'autres fois se brouillent dans une rumeur confuse. Il faut alors se résoudre à faire des choix.

Saisir des fragments, éliminer des possibles. Apprendre à diriger l'écoute.

Pourtant, une publication accompagne l'installation, où figure la transcription des différents récits. Mais on remarque rapidement que même sur papier, les mots s'entrecroisent, se superposent, se coupent la parole...

Face à l'œuvre, le spectateur se retrouve constamment plongé dans le doute, dans le manque à combler. La pièce prend ainsi la forme d'un lieu d'échange entre l'intérieur et l'extérieur, chacun devenant son propre interprète en y injectant son expérience singulière du monde.

Le vide est plein, il suffit de savoir l'orchestrer – mais pour soi.



nb. philosophe intanageant
dât se déplacer autour.

musique direct aux oreilles.
(Ross Blake)

Illustration VII :

Document préparatoire pour *Comme une chorale de voix dans la tête* : installation sonore, dimension et durée variables, Galerie Les Territoires, 2010.

5.5 Éléments de correspondance

Rendre présent, par le langage, ce qui n'est pas donné à voir.

Et souligner le rapport émotif lié à l'écoute : la voix qui devient un lieu de reconnaissance d'autrui, mais aussi d'identification de soi.

Une manière d'investir l'espace du souvenir propre à chacun : des récits à remplir soi-même, un dialogue à combler à l'encre de son imaginaire.

Des livres audio (sans fin) dont vous êtes le héros – ou presque.

Faire, pour un instant, l'expérience d'un lieu commun.

Un espace de parole s'est constitué et, au sein de cet espace, l'expérience existe désormais en tant qu'expérience commune, par l'entremise des multiples interprétations qui lui sont adressées et les nombreuses variations dont elle est l'objet. [...] Elle est revisitée et retraduite. Elle se morcelle en un grand nombre de fragments qui se recomposent selon des points de vue nombreux et différents.²³

Puis, le spectateur retire le casque d'écoute et le jeu tombe, simplement.

²³ Pascal Nicolas-Le Strat, *op. cit.*.

5.6 Ensuite, le silence.

CONCLUSION PROVISOIRE

Si près du dernier mot et pourtant, toujours, la tentation de se voir disparaître.

L'envie de vous laisser avec votre *je*.

J'imagine qu'il faudrait arriver à trouver les mots qu'il faut pour pouvoir boucler la boucle. Reprendre depuis le début, en diagonale, et aboutir à une fin. Mais moi, vraiment, je n'ai jamais été très douée avec tout ça.

Je ne saurais quoi dire de plus, sinon que d'avouer l'évidence : je n'ai jamais abandonné la photographie. C'est un mouvement qui persiste, même à travers l'usage des mots²⁴; la tête du spectateur comme une surface sensible, comme une *camera obscura* produisant des séries d'images latentes.

Simplement.

Et puis c'est tout. Je suis arrivée au bout de ma mémoire.

C'est maintenant le temps de passer à autre chose. De sortir prendre l'air, de m'offrir des vacances, d'aller à la plage, de me retirer dans le désert, tout bonnement...

(Mais le désert, c'est une figure de style. Parce que vraiment, je ne pourrais pas. Non. J'ai toujours eu beaucoup trop peur des serpents.)

²⁴ Une réflexion qui découle de la lecture du texte de Philippe Ortel, « L'homme photographique » In *La littérature à l'ère de la photographie – Enquête sur une révolution invisible*, Paris : Éditions Jacqueline Chambon, coll. « Rayon photo », 2002, p. 299 à 335.

BIBLIOGRAPHIE

- AGAMBEN, Giorgio. 1978 (2002). *Enfance et histoire*. Paris : Petite bibliothèque Payot, 245 p.
- AUGÉ, Marc. 2001. *Les Formes de l'oubli*, Paris : Rivages, 128 p.
- AUSTIN, J. L. 1991. *Quand dire c'est faire*. Paris : Éditions du Seuil, Coll. « Points », 202 p.
- BARTHES, Roland. 1953. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris : Éditions du Seuil, Coll. « Point », 125 p.
- BARTHES, Roland. 1995 (Nouv. éd.). *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris : Éditions du Seuil, 159 p.
- BARTHES, Roland. 1982. « Écoute », *L'obvie et l'obtus – Essais critiques III*, Paris : Éditions du Seuil, Coll. « Point », p. 217-230.
- BARTHES, Roland. 1982. « Le grain de la voix », *L'obvie et l'obtus – Essais critiques III*, Paris : Éditions du Seuil, p. 236-245.
- BARTHES, Roland. 1968-1971. « De la parole à l'écriture », In *Œuvres complètes – Tome 3*, Paris : Éditions du Seuil, p. 48 à 51.
- BECKETT, Samuel. 1951. *Malone meurt*. Paris : Éditions de Minuit, 191 p.
- BECKETT, Samuel. 1951. *Molloy*. Paris : Éditions de Minuit, 274 p.
- BECKETT, Samuel. 1953. *L'innommable*. Paris : Éditions de Minuit, 213 p.
- BÉGOUT, Bruce. 2005. *La Découverte du quotidien*. Paris : Éditions Allia, 600 p.
- BLANCHOT, Maurice. 1962. *L'attente l'oubli*. Paris : Gallimard, 122 p.
- BLANCHOT, Maurice. 1973. *L'espace littéraire*. Paris : Gallimard, 382 p.
- BUTLER, Judith. 2007. *Les récits de soi*. Paris : PUF, 141 p.
- CALLE, Sophie. 2002. *Des histoires vraies*. Arles : Acte Sud, 83 p.
- CALLE, Sophie. 2003. *Douleur exquise*. Arles : Acte Sud, 281 p.
- CALVINO, Italo. 1996. *Les villes invisibles*. Paris : Éditions du Seuil, Coll. « Points », 188 p.
- CARRON, Jean-Pierre. 2002. « Identité narrative et problématique du langage », In *Écriture et identité – pour une poétique de l'autobiographie*. Bruxelles : Éditions OUSIA, p. 109-132.

- CASTANT, Alexandre. 2007. *Planètes sonores – Radiophonie, Arts, Cinéma*. Blou : Monographik éditions, 208 p.
- CHAREYRE-MEJAN, Alain. 2000. « Le sentiment photographique (Littérature et photographie) » In *Expérience esthétique et sentiment de l'existence*. Paris : L'Harmattan, p. 79 à 86.
- CHION, Michel. 2004. *Le son*, Paris : Armand Colin, 342 p.
- DELAUME, CHLOÉ. 2010. *La règle du Je*. Paris : PUF, coll. « Travaux pratiques », 95 p.
- DELECROIX, Vincent. 2006. *Ce qui est perdu*. Paris : Gallimard, 156 p.
- DEPARDON, Raymond. 2000. *Errance*. Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points », 184 p.
- DERRIDA, Jacques et FATHY, Safaa. 2000. *Tourner les mots : au bord d'un film*, Paris : Galilée, 169 p.
- DESCOMBES, Vincent. 2004. *Le complément de sujet*. Paris : Gallimard, 521 p.
- DESCOMBES, Vincent. 2004. *L'inconscient malgré lui*. Paris : Gallimard, coll. « folio essai », 307 p.
- DESCOMBES Vincent et LARMORE Charles. 2009. *Dernières nouvelles du Moi*. Paris : PUF, 186 p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. 1992. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Éditions de Minuit, 208 p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. 2005. *Gestes d'air et de pierre – Corps, parole, souffle, image*. Paris : Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 84 p.
- DURAS, Marguerite. 1993. *Écrire*. Paris : Gallimard, Coll. « Folio », 146 p.
- ERNAUX, Annie. 2003. *L'écriture comme un couteau – Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*. Paris : Stock, 156 p.
- FENOGLIO, Irène. 1994. « Oral, parole, discours, récit » In *Le récit oral*, Colloque international de Montpellier, 24-26 juin 1993, sous la direction de Jacques Bres, Praxiling : Montpellier 3, p. 59 à 70.
- FITCH, Brian T. 2003. *Le langage de la pensée et l'écriture – Humboldt, Valéry, Beckett*. Montréal : XYZ Éditeur, 290 p.
- FOUCAULT, Michel. 1994. « Le Sujet et le Pouvoir », In *Dits et écrits*, Tome IV, Paris : Gallimard, p. 232.
- FOUCAULT, Michel. 2001. « Première leçon » In *L'herméneutique du sujet : cours au Collège de France (1981-1982)*. Paris : Gallimard, 540 p.
- GARCIA, Tristan. 2007. *L'image*. Neuilly : Atlande, 317 p.

GASPARINI, Philippe. 2004. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Paris : Éditions du Seuil, 384 p.

GERVAIS, Bertrand. 2008. « L'effacement radical – entrer dans l'oubli ». In *La ligne brisée : labyrinthe, oubli et violence – Logiques de l'imaginaire tome 2*. Montréal : Le Quartanier, p. 81-94.

GERVAIS, Bertrand. 1989. « Lecture de récits et compréhension de l'action », *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, n° 9, p. 151-167.

GERVAIS, Raymond. 1999. « Le regard écoute », *Le regard musicien*, Joliette : Musée d'art de Joliette, 89 p.

GINGRAS, Nicole et GERVAIS, Raymond. 2007. *Puisqu'à toute fin correspond : Entretiens*, Montréal : Éditions Nicole Gingras, 137 p.

GRENIER, Catherine. 2008. *La revanche des émotions : essai sur l'art contemporain*. Paris : Éditions du Seuil, 201 p.

HENTSCH, Thierry. 2005. *Raconter et mourir – Aux sources narratives de l'imaginaire occidental*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 494 p.

JEUDY, Henri-Pierre. 2003. « Le deuil de l'image » In *Fictions théoriques*, Dijon : Éditions Léo Sheer, Coll. « Manifeste », p. 117 à 132.

JOURDE, Pierre. 2005. *Littérature et authenticité : le réel, le neutre, la fiction*. Paris : L'esprit des péninsules, 247 p.

KINTSCH, Walter. 1975. « Comment on se rappelle et on résume des histoires », *Langages*, no 40, Larousse, p. 98-116.

LARMORE, Charles. 2004. *Les pratiques du moi*. Paris : PUF, 320 p.

LEJEUNE, Philippe. 1980. *Je est un autre*. Paris : Éditions du Seuil, 332 p.

LEJEUNE, Philippe. 1998. *Les Brouillons de soi*. Paris : Éditions du Seuil, 423 p.

LEJEUNE, Philippe. 1975. *Le pacte autobiographique*. Paris : Éditions du Seuil, 357 p.

LEVÉ, Édouard. 2002. *Œuvres*. Paris : P.O.L., 205 p.

LEVÉ, Édouard. 2008. *Suicide*. Paris : P.O.L., 128 p.

MAISON ROUGE, Isabelle de. 2004. *Mythologies personnelles – L'art contemporain et l'intime*. Paris : Scala, 125 p.

MARCONI, Diego. 1997. « Le Tractatus logico-philosophicus : théorie de l'image ». In *La philosophie du langage au XXe siècle*. Paris : Éditions de l'éclat, en ligne : <http://www.lyber-eclat.net/lyber/marconi/10.html>. Consulté le 12 décembre 2009.

MONTALBETTI, Christine (sous la direction de). 2001. *La fiction*. Paris : Flammarion, Coll. : « Corpus Lettres », 254 p.

MRÉJEN, Valérie (textes de LÉBOVICI, Élisabeth). 2005. *Valérie Mréjen*, Dijon : Éditions Léo Sheer, Coll. « pointligneplan », 92 p.

NANCY, Jean-Luc. 2002. *À l'écoute*. Paris : Éditions Galilée, 85 p.

NICOLAS-LE STRAT, Pascal. 2007. « Le récit d'expérience ». In *Expérimentations politiques*. Montpellier : Éditions Fulenn, disponible en ligne : <http://www.la-coop.org/index.php?page=le-recit-d-experience>. Consulté le 30 novembre 2009.

ORTEL, Philippe. 2002. « L'homme photographique » In *La littérature à l'ère de la photographie – Enquête sur une révolution invisible*. Paris : Éditions Jacqueline Chambon, Coll. « Rayon photo », p. 299 à 335.

PEREC, George. 1975. *W ou le souvenir d'enfance*. Paris : Gallimard, Coll. « L'Imaginaire », 224 p.

PEREC, George. 1985. *Penser/classer*. Paris : Hachette, 188 p.

PONTALIS, Jean-Bertrand. 2000. « Mélancolie du langage » In *Perdre de vue*. Paris : Gallimard, Coll. « Folio », p. 249-254.

PONTALIS, Jean-Bertrand. 2000. « Derniers, premiers mots » In *Perdre de vue*. Paris : Gallimard, Coll. « Folio », p. 335-360.

PONTALIS, Jean-Bertrand. 2000. « Perdre de vue » In *Perdre de vue*. Paris : Gallimard, Coll. « Folio », p. 361-392.

RICOEUR, Paul. 1990. *Soi-même comme un autre*. Paris : Éditions du Seuil, Coll. « Points », 424 p.

ROBIN, Régine. 1997. « En lieu et place de soi » In *Le golem de l'écriture. De l'autofiction au cybersoi*, Montréal : XYZ Éditeur, Coll. « théorie et littérature », p. 15-45.

SCHAFER, Robert Murray. 2003. « I've never seen a sound » In *Le son dans l'art contemporain canadien / Sound in Contemporary Canadian Art*, Montréal : Éditions Artexes, p. 66.

STERNE, Jonathan. 2006. « Les enregistrements perdus », In *Traces*, sous la direction de Nicole Gingras. Montréal : Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, 96 p.

TODOROV, Tzvetan. 1981. *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique* suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris : Éditions du Seuil, 1981, 315 p.

VIOLA, Bill. 1995. « Statements », In *Reasons for Knocking at an Empty House – Writings 1973-1994*, ed. Robert Violette, London : The MIT Press, 304 p.

WITTGENSTEIN, Ludwig. 1961. *Tractatus logico-philosophicus* suivi de *Investigations philosophiques*, Paris : Gallimard, Coll. « Tel », 364 p.

COMME UNE CHORALE DE VOIX DANS LA TÊTE (OU QUELQUE CHOSE COMME ÇA)

Véronique Béland

Exposition du 23 septembre au 9 octobre 2010

Vernissage le jeudi 23 septembre 2010 dès 17h

les territoires□□

édifice Belgo, 372 rue Ste Catherine O, #527, Montréal, 514 789 0545

info@lesterritoires.org www.lesterritoires.org

Heures d'ouverture : mardi au samedi, 12h à 17h



